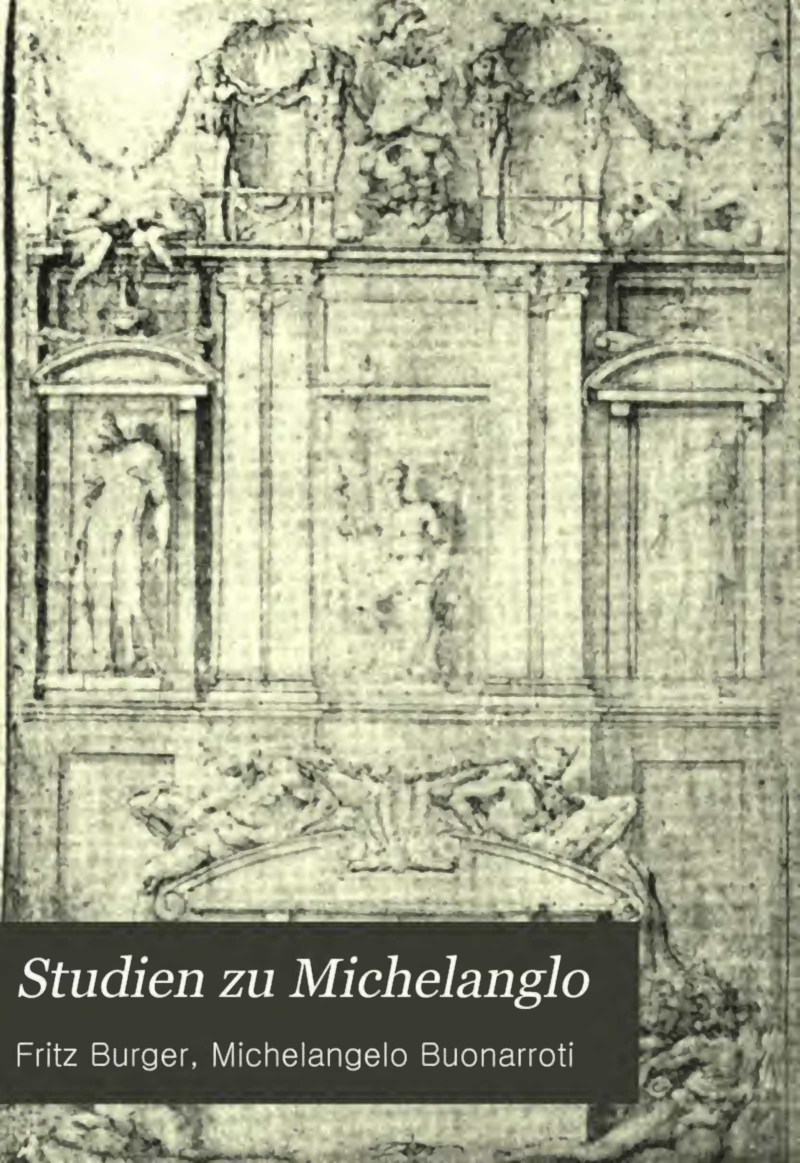


Studien zu Michelanglo

Fritz Burger, Michelangelo Buonarroti

ZUR KUNSTGESCHICHTE DES AUSLANDES. HEFT XLIX.

STUDIEN

ZU

MICHELANGELO

STUDIEN

ZU

MICHELANGELO

VON

FRITZ BURGER

MIT 6 LICHTDRUCKTAFELN UND 7 AUTOTYPIEN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1907

MEINEM BRUDER

INHALT.

LICHTDRUCKTAFELN.

VORWORT.

Diese Zeilen wollen nur ein bescheidener Hinweis auf einige Fragen sein, die sich mir anläßlich des neuen Deutungsversuches der Skulpturen der Mediceerkapelle durch Professor Brockhaus sowie der Entdeckung eines Original-Flußgottmodelles Michelangelos von selbst ergaben. Der Versuch zu ihrer Lösung, der hier gemacht ist, will nur als solcher genommen sein. Vielleicht erbringen die nächsten Arbeiten über Michelangelo den erwünschten sichern Aufschluß. Zum größeren Teile decken sich diese Ausführungen mit zwei im April 1906 im florentinischen Institut gehaltenen Vorträgen.

München, im November 1906.

FRITZ BURGER.

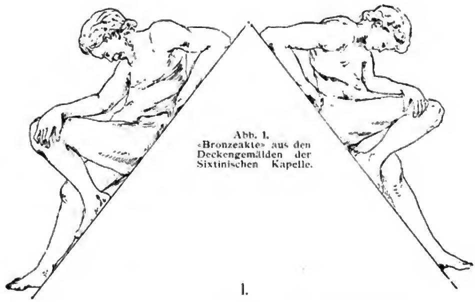


Abb. 1.
«Bronzeakte» aus den Deckengemälden der Sixtinischen Kapelle.

I.

BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER MEDICEERKAPELLE.

UEBER Michelangelo ist Vieles und Vortreffliches geschrieben worden und wir haben neuerdings erfahren können, welche Unsumme von Arbeit nur die geschichtliche Analyse eines einzigen, freilich auch gewaltigen Werkes Michelangelos erfordert. Neben den Deckengemälden der Sixtina erscheint der Schmuck der Mediceergräber unbedeutend. Das Erhaltene, ohnedies kaum vollendet, ist eben nur ein Teil einer ursprünglich nicht minder gewaltigen Konzeption, die in gewissem Sinne und in Berücksichtigung des Zweckes nur im Marmor weiter bilden wollte, was in jener berauschenden Gestaltenfülle der vatikanischen Kapelle zum erstenmale in der ganzen Frische unmittelbarster Reflexion zum Ausdruck kam. *Die figürliche Dekoration der Mediceerkapelle ist der Form wie der Idee nach aus dem Deckenschmuck der Sixtina hervorgegangen* und deshalb rollt die Geschichte des *Kompositionsgedankens* der Mediceerdenkmäler eine der interessantesten Fragen der Kunstgeschichte auf, die noch immer nicht gelöst ist. Die Ansätze, die wir in jüngster Zeit zur Klärung der Vorgeschichte der Denkmäler gemacht haben, ließen den Kernpunkt der Frage unberührt: Ist Michelangelo bei Anlage der Kapellendekoration von einer bestimmten näher zu umschreibenden Idee ausgegangen oder ist der endgültige Plan in geistiger wie formeller Hinsicht nur allmählich aus der ursprünglich viel einfacheren Anlage herausgewachsen? Fernerhin: *Inwieweit entspricht überhaupt die heutige Anlage der letzten Idee Michelangelos?* Diese Fragen sind durch die Entdeckung eines Originalmodells für

einen der Flußgötter wieder aktuell geworden,[1] um so mehr als gleichzeitig Brockhaus einen neuen geistvollen Erklärungsversuch des skulpturellen Teiles der Grabdenkmäler gemacht hat.[2] Die Mediceerkapelle ist auch als Rudiment das großartigste Grabdenkmal der christlichen Kunst geblieben und mit Rücksicht auf die Bedeutung dieses Monumentes mag auch ein so kleiner Beitrag für seine Vorgeschichte, wie ihn diese Zeilen darstellen, dem Historiker willkommen sein. Bei keinem anderen Werke Michelangelos hat uns das Schicksal gestattet, in das Konzept dieses Genius zu schauen und den bei der Arbeit selber zu belauschen, dem das künstlerische Schaffen schwerer geworden ist als all den übrigen Großen im Reiche der Kunst. Mühsam muß Michelangelo sich alles abringen und der Stift hat ebenso wie der Meißel und Pinsel große Not dem eilenden Fluge der Phantasie zu folgen. Das aus Leidenschaft und Qual schließlich Gewordene scheint Michelangelos Auge nur selten befriedigt betrachtet zu haben und dann beginnt von neuem das Ringen und auf ganz anderem Wege wird das Ziel zu erreichen versucht. Man ahnt etwas von dem Sturmesbrausen seiner Phantasie und der Forscher wird selber mit hineingerissen in dies gewaltsame Streben und Wollen, in all die Widersprüche und Qualen dieses tragischen Naturells, dessen unberechenbare Launen und plötzliche Einfälle allen ästhetisierenden Tendenzen ein Schnippchen schlagen. Eine klare Genesis des kompositionellen Gedankens der Grabdenkmäler zu finden, dürfen wir daher bei einem solchen Charakter nicht erwarten. Michelangelo war kein Sonnenkind, das auf ebenen Pfaden zielbewußt dahinschritt, sein einsamer Weg führte über Dornen und Disteln und das Schicksal stellte ihm nicht immer einen guten Genius zur Seite, der ihn zum ersehnten Ziele führte. Das haben wir auch an der Mediceerkapelle zu beklagen.

[1] Gottschewski, Zeitschrift f. b. Kunst, Heft 8, 1906. Der Verfasser hat eine eigentümliche Art, wissenschaftlich zu citieren. In dem genannten Aufsatz führt er mich unter Hinweis auf eine von mir publizierte Zeichnung an, hält es aber für unnötig, den Titel meiner Publikation anzugeben, den er augenscheinlich als bekannt voraussetzt; in seiner neuen Publikation, in dem ersten Bande der Münchner Jahrbücher, entnimmt er meinem Buche die Zeichnung und bildet sie ab, ohne auf die Quelle hinzuweisen.

[2] Brockhaus, Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 6. Juli 1906.

A.

DIE BEZIEHUNGEN DER MEDICEERGRÄBER ZU DEN DECKENGEMÄLDEN DER SIXTINISCHEN KAPELLE.

AUSGANGSPUNKT unserer Betrachtungen sei eine Zeichnung, die ich vor einiger Zeit in ähnlichem Zusammenhange nach dem Vorgange von Geymüller publiziert hatte.[1] (Abb. Taf. I.) Sie beansprucht nicht nur in formaler Hinsicht sondern auch des skulpturellen Schmuckes wegen das allergrößte Interesse. Zunächst ist die Zahl der angebrachten Figuren erheblich viel größer als die der heutigen Grabdenkmäler, so groß, daß sie trotz der Verwandtschaft der architektonischen Dispositionen an den heutigen Grabdenkmälern nicht untergebracht werden können. Dabei handelt es sich zweifellos um eine Originalskizze Michelangelos, wie sich aus einem Vergleich der analogen Skizzen Michelangelos mit derselben weichen flüchtigen Stiftführung zweifellos ergibt und uns durch Geymüllers auf eine 20jährige Tätigkeit auf diesem Gebiete gegründeten Kennerblick bestätigt wird.[2]

Das auffallendste ist, daß die Architekturen nicht wie in den Mediceermonumenten h o r i z o n t a l abgeschlossen sondern durch eine sitzende Figur inmitten weiterer Gestalten bekrönt werden.

Durch beigegebene dreifache Vergrößerung des Originals tritt diese Gestalt besser in ihren Umrissen hervor. (Abb. Taf. 1.) Man sieht sie in grandioser Gebärde sich nach links wenden. Das linke der weitge-

[1] Burger, Geschichte des Florentin. Grabmals Taf. XXXIV. Fig 3.

[2] Uebrigens werden wir in den lagernden Flußgötter für die Echtheit der Zeichnung noch einen ganz positiven Anhalt finden. Gottschewski hat seinerzeit bei Vorlage seiner Flußgottkopie in der Sitzung des florentinischen Institutes, wobei er die Kenntnis des betreffenden Materials meinem Buche verdankte, die Echtheit der Zeichnung bestritten. Neuerdings gilt sie ihm als sicherer Ausgangspunk für seine Betrachtungen in der Zeitschrift für bildende Kunst ohne Quellenangabe. In den Münchner Jahrbüchern citiert er dann wenigstens Geymüllers Buch.

spreizten Beine scheint gerade aufgesetzt, das rechte dagegen energisch angezogen. Die linke Schulter ist hochgenommen. Der rechte Arm hält augenscheinlich ein aufgeschlagenes Buch, dessen unterer Rand etwa dem Ellenbogen parallel läuft, während der linke mit leidenschaftlicher Gebärde über das Buch quer herüber greift und auf dessen Text zu deuten scheint. Diese Bewegung ist sehr verwandt mit der einer Figur auf einer erst neuerdings publizierten Zeichnung, in der Steinmann einen Träger des Geschlechtsregisters erkennen[1] wollte, eine Erklärung, die zu der leidenschaftlichen Aktion unserer Gestalt jedenfalls nicht paßt. Einen Anhaltspunkt für die Deutung der Gestalt vermag nur die geplante Ausgestaltung ihrer Umgebung zu geben. Schon in der Zeichnung des britischen Museums fallen mächtige Throne mit Muscheln auf, die von den in Karyatiden endigenden Lehnen getragen werden. Wozu diese Throne, die uns hier wohl in ihrer frühesten Redaktion vor Augen treten, dienten, darüber geben uns einige weitere zuverlässige Schülerzeichnungen Michelangelos die erwünschte Aufklärung. Eine von mir publizierte Zeichnung des Louvre[2] zeigt einen Engel, der einen Sitz dieser leeren Sessel einnimmt, während in der Mitte zwischen beiden noch der Thron allerdings ohne jene sitzende Gestalt steht. Die Tatsache, daß dieser Thron in der Form hier schon der späteren Gestaltung entspricht, ist dabei für uns nicht unwichtig. Auch der äußerste, dort das Grabmal auf der linken Seite abschließende Pilaster trägt einen Engel, der in devoter Gebärde, etwa analog denen vom Grabmal des Jacopo von Portugal von Ant. Rossellino angeordnet ist. Wenn man also dieser Zeichnung glauben dürfte, so müßte man aus ihr folgern, daß nur eine Gottheit in jener sitzenden Figur geplant gewesen sein kann, und hierfür spricht auch die starke Verwandtschaft der Gestalt mit der des Weltenrichters in der Sixtinischen Kapelle. Die Haltung der Beine, die Art des Sitzens, die grandiose Bewegung der Gestalt, ist der Figur Christi im Jüngsten Gericht so verwandt, daß man geneigt sein möchte, in ihr die unmittelbare Vorstufe für unsere Figur zu erkennen, allein für die Darstellung

---

[1] Die Benennung dieser letzten Skizzen als Studien zu einer Lünettenfigur, als Träger des Geschlechtsregisters in der Sixtina, will mir deshalb nicht recht glaubhaft erscheinen, da sie sich schon entsprechend ihrem Sitze, nicht in das Rund des Bogens einreihen läßt, abgesehen davon, daß ich nur wenig Gemeinsames mit dem schließlich zur Ausführung gekommenen Gemälde finden kann. Siehe Steinmann, Handzeichnungen zur Sixtinischen Kapelle, S. 657. Auch die Deutung, die Ferri und Jacobsen geben, scheint wenig befriedigend; siehe deren «Inconnu de Michelange», Taf. XVI. Die Verfasser glauben hier eine Sibyllen- oder Prophetenfigur für den ersten Entwurf der Sixtina zu erkennen und weisen auf die Verwandtschaft mit weiteren Originalzeichnungen Michelangelos hin; Berenson, The Drawings of the florentine Painters Nr. 17379; ferner Rivista d'arte, 1904. S. 28. Anm. Berenson, Nr. 1481, Symonds, Life of Michelangelo, I. S. 221. Doch glaube ich auch nicht, daß die Skizze eine Studie für unsere Zeichnung darstellt.

[2] a. a. O., S. 369. Abb. 207.

Christi spricht nicht das der Gestalt beigegebene Buch, das vielmehr das traditionelle Attribut Gottvaters ist, der mit der Bibel in der Hand seit altersher gerade mit Vorliebe in der Lünette besonders häufig an Grabdenkmälern dargestellt wird. An Stelle der hieratischen Halbfigur Gottvaters die machtvoll thronende Gestalt des «Herrschers der himmlischen Heerscharen» zu setzen, wäre



Abb. 2. Schulskizze Michelangelos, Paris, Louvre.

eine Versifikation der Tradition, die Michelangelos Charakter durchaus entsprochen haben würde und man glaubt in der pathetisch erregten Geste selbst in dieser flüchtigen Skizze einen Anflug des Savonarola'schen Geistes zu erkennen.

Mühsam müssen wir uns aus den dürftigen Umrissen der Skizze die Gestalt zu rekonstruieren versuchen und doch fühlt man aus ihnen heraus, daß hier eine jenen Riesengestalten der Sixtina ebenbürtige Erscheinung ge-

plant gewesen war, die dort mit erhobenem Finger die Welten voneinander schied, und wenn wir der Skizze glauben dürfen, dann hätte eines der Mediceergräber ein donnernder Zeus bekrönt, der in christlichem Gewande anstatt des Blitzenbündels die Bibel mit drohender Gebärde herunter hielt auf die Welt und das Leben, dessen tieftragischer Inhalt, durch die Seele Michelangelos gesehen, in den übrigen Skulpturen dem Beschauer vor Augen treten sollte. —

Jedenfalls sprechen für diese Vermutungen auch die Figuren, die über den Seitenteilen des Grabmals zwischen den Engeln hocken. Diese sind nicht nur rechts auf unserer Originalskizze (Abb. Taf. I) und der späteren in drei Exemplaren vorhandenen Zeichnung zum Doppelgrabmal, sondern auch in einer bisher wenig beachteten Schulskizze des Louvre angegeben,[1] (Abb. 2) die uns deshalb noch von besonderem Werte ist, weil sie uns einige der Figuren in deutlicheren Umrissen als die übrigen Zeichnungen gibt.[1] Die linke der beiden über dem rechten Pfeiler hockenden Figuren hat den Oberkörper stark vorgebeugt und läßt den linken äußeren Arm über das angezogene Knie hängen. Darüber ist der nach außen gedrehte Kopf gelegt. In dieser Haltung stimmt nun die Figur bis ins Einzelne genau mit der Asagruppe der Sixtinischen Kapelle überein und man erkennt nun sofort, daß auch die übrigen kauernden Gestalten ihre Verwandtschaft mit den Vorfahren Christi der Sixtinischen Kapelle nicht verleugnen können. So gleicht in der Wiederholung unserer Skizze in Wien die dort deutlicher gezeichnete rechte Figur dieser kauernden genau der analogen Gestalt der Robbuamgruppe. Sollten wir nun diesen Figuren eine analoge Bedeutung wie dort in der Sixtinischen Decke geben und sie mit unserer Figur in Beziehung bringen?

---

[1] Ich mache diese Zeichnung nur in einer Eigenschaft namhaft, die allen damit formal zusammenhängenden Skizzen gemeinsam ist. Derartige Zeichnungen sind prinzipiell in derartige Betrachtungen nur so weit einzubeziehen, als sie uns Undeutliches verdeutlichen. Die selbständige Ergänzung der kompositionellen Ideen ist zudem in den einzelnen Teilen der Skizze unschwer festzustellen. Das gilt natürlich in erster Linie von dem Motiv der barocken Waffendekoration oben in der Mitte, die augenscheinlich eine mißverstandene Aufzeichnung jener vielleicht auch in der Vorlage undeutlich gezeichneten Figur zwischen den Thronen darstellt. Immerhin ist es bezeichnend, daß Michelangelo Ähnliches auch zur Dekoration der Sessellehnen verwendet. Die Herstellung der Sessel und die Karyatidenform ihrer Lehnen ist jedoch durchaus nicht, wie man glauben sollte, eine Idee des Barocks. In der Originalzeichnung des Britischen Museums (Abb. Taf. I) zeigen diese genau wie die analoge Dekoration des Juliusgrabmals die Arme hart unter der Schulter abgeschnitten; der Schüler setzt nun die Arme daran und sucht das Dekorative in einer Detaillierung des Gegenständlichen. Solche Zeichnungen haben also nur da einen Wert, wo sie genau mit Originalzeichnungen übereinstimmen. Daß der Zeichner eine Originalskizze Michelangelos verwandte, beweist die Tatsache, daß die Kassetten über dem Gesimsbogen der Seitenteile genau der Originalzeichnung Michelangelos (Abb. Taf. I) entsprechen und von den heutigen Monumenten verschieden sind ebenso wie das Delphinenmuster darüber. Ob die Flußgötter durch die Undeutlichkeit des Originals ebenso wie der »capitano« nach eigener Erfindung des Zeichners ergänzt wurden, ist nicht festzustellen, dürfte jedoch nach Analogie des Charakters der obersten Dekoration das Wahrscheinlichste sein. Vorliegende Skizze ist auch in einem zweiten, in Wien befindlichen Exemplar erhalten, auf das wir noch zurückkommen werden.

Schon mit Rücksicht auf dieselbe Gruppierung der Figuren um die Gestalt Gottvaters bezw. Christus liegt der Gedanke nahe, daß hier die formale Verwandtschaft nur die Konsequenz der ideellen war, um so mehr als auch dort jene Figuren, weit über das historisch Bedingte hinausgehoben, eine Idee verkörpern, die gerade am Grabmal mehr als irgendwo anders am Platze war: das menschliche Elend, das irdische Jammertal war der der Komposition zugrunde liegende Gedanke und die Worte aus Michelangelos Dichtungen, die neuerdings Steinmann auf die Vorfahren Christi bezog, würden gut auch auf diese Gestalten und für diese Stätte passen: «Du weidest der Gedanken Saat, Du trocknest die Tränen, machst unser krankes Fleisch gesund und führst uns aus dem Jammer des Lebens in Träumen empor zu seligen Höhen.»

Trotzdem die späteren Zeichner der Uridee Michelangelos zumeist eine triviale Pointe gegeben haben, indem sie den Figuren die Gesten von Klageweibern verliehen, finden wir auch in ihren Skizzen die nur nach dieser Seite variierten Bewegungsmotive der Vorfahren Christi wieder. Dazu kommt, daß diese Gestalten der Sixtina, wie wir neuerdings wissen, zum Teil auch antiken Sarkophagen entnommen sind und scheint daher ihre Verwendung an den Gräbern der Medici nur um so begreiflicher.

Diese Beziehungen formaler und ideeller Art zu den Malereien der Sixtinischen Kapelle sind übrigens nicht die einzigen, die wir auf Grund von Michelangelos und seiner Schüler Zeichnungen feststellen können. Was Michelangelo dort nur mit dem verhaßten Pinsel geben durfte, konnte er hier durch den Meißel erstehen lassen. Das gilt vor allem für die Sarkophagfiguren.

Diese weltberühmten Figuren, über deren Form und Bedeutung schon so viel Tinte geflossen ist, haben ursprünglich eine ganz andere Gestalt als die heutigen gehabt, wie uns dies deutlich eine Zeichnung im britischen Museum (Abb. Taf. II),[1] sowie auch eine weitere Skizze der Casa Buonarroti erkennen läßt (Abb. 3). Erstere wird nun durch die Zeichnung des Louvre (Abb. 2) vervollständigt, auf der sich, ebenso wie die Engel über dem Gesims, auch die linke der beiden Figuren fast genau unserer Originalzeichnung vom britischen Museum entsprechend findet und wir sind deshalb berechtigt, die undeutliche rechte der liegenden Gestalten gemäß unserer Zeichnung zu ergänzen.

Das Wesentlichste ist die Haltung des Kopfes: schwer sinkt er bei beiden Figuren auf die Brust herab. Die linke Gestalt zeigt das äußere

[1] Gemeint ist die Gestalt, die abgesondert von der eigentlichen Skizze rechts oben sichtbar wird und deutlich als Studie für eine der liegenden Sarkophagfiguren zu erkennen ist. Uebrigens geht das auch aus den von Geymüller und mir publizierten Zeichnungen, a. a. O., Taf. XXXII, 1 und XXXIII, 3, deutlich hervor

Bein gestreckt, das innere angezogen und den Arm darauf ruhend. Da diese Figur in genau derselben Haltung auf der genannten Originalzeichnung wiederkehrt (Abb. Taf. II), ist es klar, daß es sich nicht um einen momentanen Einfall Michelangelos, sondern um eine ihn länger beschäftigende kompositionelle Idee handelt. Das ist wichtig, denn diese liegenden Sarkophagfiguren lehnen sich ganz an ein paar der Bronzeakte an, die in einer Nachzeichnung (Abb. 1) vorliegen. Die rechte der Gestalten stimmt bis auf die Haltung der linken Hand genau mit der entsprechenden der Bronzeakte überein, während die linke Figur die umgekehrte Beinstellung aufweist. Sonst ist die Komposition dieselbe wie die der Bronzeakte. An sich ist es ja durchaus begreiflich, daß Michelangelo hier, wo er formal genau dieselben Aufgaben zu lösen hatte, unwillkürlich auf jene Motive wieder zurückkam, durch die er dieselben Probleme schon einmal löste. Die Bronzeakte sind nicht nur für diese Skizzen, sondern auch, wie wir neuerdings wissen, für die geplanten Flußgötter die Vorbilder gewesen,[1] ein Beweis zugleich für die prinzipielle Richtigkeit unserer Darlegungen. Ja auch die Figur des Tages, die glänzendste und wohl letzte Lösung der hier zugrunde liegenden künstlerischen Probleme, taucht in ganz verwandter Form schon in den Bronzeakten über der Schlangenaufrichtung auf. Diese formalen Zusammenhänge sind für die geistige und künstlerische Bewertung jener Figuren nicht gleichgültig. Zunächst wissen wir, daß die Bronzeakte selbst jeder tieferen geistigeren Bedeutung entbehren und nichts anderes als ein Ornament in menschlicher Gestalt sind. «Diese Ornamentmenschen mußten wohl den Sphären seiner Helden ganz entrückt sein, aber zugleich einen Kontrastwert enthalten ... Diese profanen Naturmenschen sind darum nicht störend, denn sie bewohnen sozusagen einen andern Stern. Sobald wir nach jenen Göttern und Sternen hinüberblicken, versinken sie in nichts, wie ein Rahmen von Grotesken . . . .»[2] Und weiter: «Wie der Bogen ein aufgehaltenes Fallen, richtig konstruiert ist, und keiner vertikalen Stütze oder Verankerung bedarf, so halten sich diese Menschen auf der abschüssigen Fläche, ohne Seile und Bergstöcke und gegen den Zug in die Tiefe, bloß durch vorsichtige Lagerung des Körpers und der Glieder.» Man sieht, die Beschreibung der Bronzeakte paßt auch auf die dann wirklich ausgeführten, uns heute noch erhaltenen Figuren der Mediceerkapelle. Die Zeichnung im Louvre (Abb. 2) zeigt die auf dem Sarkophag liegenden Figuren durch eine Muschel getrennt und durch eine Guirlande

[1] Siehe Gottschewski in der Zeitschrift f. b. K. Heft 8, 1906. S. 109. Auf die Steinmann'sche Hypothese bezw. der Flußgötter werden wir später zurückkommen.
[2] Justi, Michelangelo S. 179.

verbunden, die über die Schultern, Brust und Beine herabfällt und an den beiden Seiten des Sarkophages herunterhängt. In dem Duplikat der Skizze in Wien[1] gehen die Sarkophagenden in F ü l l h ö r n e r über.

Daß diese Auffassung der Figuren, wenn auch nicht in allen Details, so doch im allgemeinen auf eine Originalidee Michelangelos zurückgeht, wissen wir und zwei eigenhändigen Zeichnungen Michelangelos im britischen Museum (Abb. Taf. I u. II), in denen sich nun interessanterweise auch analog der Zeichnung im Louvre (Abb. 2) die die Gestalten verbindende Guirlande wieder findet. Immerhin ist dies Motiv hier nicht mit aller Deutlichkeit auch in der Vergrößerung sichtbar und man könnte vielleicht der Meinung



Abb. 3. Fragment aus einer vergrößerten Originalskizze Michelangelos in der Casa Buonarroti.

sein, daß die zwischen den liegenden Gestalten bemerkbare Guirlande nicht frei hängt, sondern als Feston an der Rückwand gedacht war, ähnlich wie auf einer Zeichnung in Wien zu den Doppelgrabmälern, die der Schule Raffaels entstammt. Daß Michelangelo wirklich in rein physischer Auffassung die Figuren geplant hat, läßt die von mir publizierte Zeichnung der Casa Buonarroti (Abb. 3) jedenfalls erkennen. Man sieht deutlich, d a ß d e r ä u ß e r e A r m d e r r e c h t e n F i g u r ü b e r d i e A c h s e l z u r ü c k n a c h e i n e m M e d a i l l o n g r e i f t, d a s z w i s c h e n d e n l i e g e n d e n G e s t a l t e n, ä h n l i c h w i e o b e n d i e M u s c h e l, hängt. Es ist klar, daß diese Hand

[1] Steinmann, Zeitschrift f. b. K. 1906, Heft 2, S. 39.

hier nicht an das Medaillon selbst, sondern an eine um dieses geschlungene Tuchguirlande greift, deren Ende über dem rechten Eck herunterhängt. Diese Bewegung entspricht nun ganz der eines Atlanten, wie sie über dem Ezechiel, Jonas und andern Propheten in der Sixtina vorkommen. Auch diese halten an einer Tuchguirlande ein Medaillon. Es ist somit durchaus nicht ausgeschlossen, daß auch die Auffassung der Figuren in der Wiener Zeichnung Michelangelos Intentionen entspricht, um so mehr, als ja das Auslaufen der Guirlande in Füllhörner nach Analogie der Gestalten der Sixtina gebildet erscheint. Auf die Zuverlässigkeit der Details kommt es hierbei gar nicht an. Jedenfalls ist durch die obige Zeichnung die Originalität jener in den Kopien im Louvre und in Wien gegebenen allgemeinen Anordnung der Skulpturen prinzipiell erwiesen. Die Mediceergräber können also ihre Urgestalt nicht einer Idee verdanken, wie sie später durch Michelangelo selbst sanktioniert wurde! — Sind wir aber berechtigt auf Grund dieser letzten Ergebnisse, den Versuch, den Gestalten einen tieferen Sinn zugrunde zu legen, als prinzipiell verfehlt zu halten und sie nur als Produkt künstlerisch formaler Erwägungen zu betrachten oder sollen wir in dem nicht mißzuverstehenden Gestus den Ausdruck der Trauer an der Stätte des Todes sehen? Erscheint es nicht wiederum als etwas selbstverständliches, daß der Mann, der den Hintergrund seiner Madonnendarstellung mit dem A und dem O seiner künstlerischen Produktion, der nackten menschlichen Gestalt schmückte, auf die Idee kommen mußte, jene beiden ehernen Füllhörner des Glückes, die Verrochio über sein Mediceergrabdenkmal legte, von mächtigen Gestalten tragen lassen, deren 20 er als lebendigen Rahmen um die Bilder der Sixtina gruppierte? Scheint er doch, wie Justi einmal sagt, »für die schmückenden Zutaten, die doch außerhalb des orbis intellectualis lagen mehr übrig zu haben als für die Dinge, die ihn als tiefsinnigen Denker und schwungvollen Dichter kennen lehren«.

In den oben behandelten Zeichnungen dürften die auf dem Sarkophage liegenden Figuren schwerlich anders wie als dekorative Akte zu deuten sein, die wohl zunächst nur durch das Medaillon, das vielleicht das Portrait des Toten darstellen sollte, motiviert wurden. Dabei ist es aber nicht geblieben. Das lehren uns schon die wirklich ausgeführten Gestalten, von denen die der »Nacht« durch die Attribute zum mindesten andeutet, wie die Figur verstanden sein will, wenn auch der Begriff »Nacht« das in ihr dargestellte nicht annähernd restlos zu umschreiben vermag. »La fama tiene gli epitafi a giacere non va ne inanzi ne in dietro perché son morti o-loro operare e fermo!«[1] Der auf einer Zeichnung zu den Mediceer-

[1] Siehe auch Geymüller, Michelangelo als Architekt S. 19.

gräbern des britischen Museums eigenhändig geschriebene Vermerk, läßt doch keinen Zweifel übrig, wie sehr Michelangelo zum allegorisieren neigte. Es frägt sich nur, was bei ihm das primäre war, die Kontemplation oder der nur mit Formen operierende künstlerische Instinkt. Daß sich beider Grenzen für unser Auge so total verwischen, darin liegt nicht der geringste Teil seiner Größe, erschwert uns aber mehr als bei jedem andern Künstler, der Genesis seiner Ideen nachzuspüren. Es kann sich aus diesen Untersuchungen nur so viel ergeben, daß die liegenden Sarkophagfiguren zuerst im Freigrabmal, also in den ersten Stadien der Denkmalsgeschichte, ohne tiefere geistige Bedeutung rein künstlerisch formalen Erwägungen ihren Ursprung verdanken und daß Motive der sixtinischen Decke, wo dieselben formalen Probleme mittelst der menschlichen Gestalt gelöst wurden, hierbei und zwar auch für die Wandgrabdenkmäler aufs neue verwandt wurden. Darin, daß die Bronzeakte auch für den erhaltenen Flußgott kompositionell die Vorbilder waren, dürfen wir eine prinzipielle Bestätigung unserer Ergebnisse erkennen, denen zufolge auch der größte Teil des übrigen skulpturellen Schmuckes, wie insbesondere die über dem Hauptgesims lagernden Figuren in Zusammenhang mit der Sixtinischen Kapelle zu bringen sind. Damit aber ergibt sich von selbst die Frage, inwieweit neben den formalen auch ideelle Zusammenhänge zwischen der Sixtina und der Mediceerkapelle bestehen.

B.

ÜBER DIE BEDEUTUNG DER SKULPTUREN AN DEN MEDICEER-GRABDENKMÄLERN.

GOTTVATER in apokalyptischem Geist zur Seite den Thron Savonarolas und Engel sollte nach unserer oben behandelten Zeichnung ein Mediceergrabmal bekrönen. Das weist also auf eine religiöse Tendenz der Grabdenkmäler, die man auf Grund des heutigen Zustandes der Grabdenkmäler am allerwenigsten vermutete. Auch jene Skizze des britischen Museums (Abb. Taf. I) läßt in dem Sockelfelde rechts neben dem Sarkophag eine sitzende Figur erkennen, durch deren rechte Hand an der Seite herab eine vertikale Linie läuft, nach der die linke hinüber greift. Was diese Figur bedeuten soll, ist zwar nicht mit Sicherheit zu sagen, doch läßt die Vergrößerung die Vermutung aufkommen, daß hier die Fides dargestellt war, der dann auf der anderen Seite zweifellos die Spes zu entsprechen hätte, dieselben Figuren, die wir noch in einer Atelierzeichnung Michelangelos finden werden (Abb. 6). Auch die Anbringung der Figuren des Himmels und der Erde wären im selben Sinne namhaft zu machen, um so mehr, als sie ja auch am Juliusgrabmal die Verbindung zwischen dem Toten und der Gottheit herstellen. Man sieht also, daß eine ganze Reihe von Umständen dafür sprechen, daß an diesem Grabmal, welches man so gerne als eine der charakteristischen und reinsten Blüten des Humanismus bezeichnet, die traditionelle himmlische Apotheose, weit mehr als wir bisher annahmen, zum Ausdruck gelangen sollte. Wir kommen damit überraschender Weise zur Bestätigung der auf ganz anderem Wege gewonnenen Resultate von Professor Brockhaus,[1] der die bisher stets unerklärte Gruppierung der Figuren von Tag und Nacht, Morgen und Abend mit den «Flußgöttern» auf den Einfluß

[1] Sitzung des kunsth. Institutes im April 1906 u. Beilage zur Allgem. Zeitung. 6. Juli. 1906

der Kirchengesänge des S. Ambrogio[1] zurückzuführen suchte, der Patron von S. Lorenzo seit altersher war und dessen Gesänge in der Kirche von San Lorenzo periodisch zur Aufführung gelangten. Der Einfluß, den die kirchlichen Zeremonien, besonders die Schauspiele auf die bildende Kunst ausgeübt haben, ist gerade neuerdings wieder durch die Resultate einiger Forscher in seiner Bedeutung an einzelnen Fällen aufs neue klar geworden. Ist doch darnach sogar die Komposition des Genter Altars auf derartige Einwirkungen zurückzuführen. Zudem mochte die düstere Stimmung der Weisen, die schon in den Worten zum Ausdruck kommt, in Michelangelos Seele einen ganz besonders starken Widerhall finden. Nun ergibt sich, daß auch alle die Gestalten, die wir hier in den Zeichnungen Michelangelos fanden, den integrierenden Bestandteil der Gesänge bilden. Diese beginnen stets mit einem Hymnus auf Gottvater oder Christus, um diesen als Herrn über Tag, Nacht, Morgen und Abend, Himmel, Erde und die Flüsse zu preisen, wobei auch der Fides und der Spes in besonderen Versen gedacht wird. Bisher fehlten gerade jene wichtigsten Figuren, die der Anbringung der Tageszeiten erst den Sinn verliehen und die wir in der Zeichnung des britischen Museums in analoger Anordnung wie in den Gesängen fanden. Die Gottheit erscheint stets als ein Kämpfer bezw. als Verteidiger im Kampf gegen das Böse. In der leidenschaftlichen, fast drohenden Gebärde unserer Gottvaterskizze finden wir eine ganz ähnliche Stimmung ausgedrückt. Dasselbe gilt auch für die Tages- und Nachtzeiten, die in den Gesängen stets als Symbole des menschlichen Lebens erscheinen, die man bisher immer als Einwirkungen des Humanismus zu erklären gesucht hat. Die «Finsternis» weicht dort «dem Lichte, die Nacht dem Schimmer des Tages, weil die Schuld mit der sich die Nacht belastet hat, verschwindet mit dem Siege des Lichtes». Gerade die «Nacht» erscheint in ihrer Auffassung bei Michelangelo wie eine Illustration zu den Worten der Gesänge: «Die schwarze Nacht bedeckt die Farben aller Dinge auf Erden. Indem wir Deinen Namen bekennen, gerechter Richter, bitten wir Dich, daß Du das Verbrechen, die Ursache langer Sühne von uns nimmst, den Schmutz des Hasses von uns abwäschst und uns die Gnade Christi, die alle Schuld zerschmettert, gewährst». Ein Sonett Michelangelos erscheint in einer Umdichtung dieser Gesänge. An der Spitze steht auch hier Gottvater in der ersten Strophe, in der zweiten Tag und Nacht:

[1] Venturi «Gli Inni della chiesa» und Giuseppe Berta «Gli Inni di Sant' Ambrogio».

«Colui che fece, e non di cosa alcuna
Il tempo che non era anzi a nessuno,
Ne fe d'un due: e diè 'l sol alto all'uno,
All' altro, assai più presso, diè la luna.

Onde 'l caso, la sorte e la fortuna
In un momento nacquer di c i a s c u n o;
Et a me consegnaro il tempo bruno,
Come a simil nel parto e nella cuna

E come quel che contrafà se stesso
Q u a n d o è b e n n o t t e più b u i o e s s e r s u o l e;
O n d' i o d i f a r b e n m a l m'a f f l i g o e l a g n o.

Pur mi consola assai l'esser concesso
Far giorno chiar mia oscura notte al sole
Ch'a voi fu dato al nascer per compagno.[1]

Der, welcher aus dem Nichts erschuf dem leeren
Die Zeit, die anfangs keinem untertan,
Der teilte sie; der Sonne soll fortan
Ein Teil, dem Mond der andre Teil gehören.

Und Tag und Nacht, erschaffen kaum, gebären
Den Zufall, das Geschick. Die Sonnenbahn
Strömt Segen aus, die Nacht nur Leid und Wahn!
Ich bin ein Kind der Nacht, der sorgenschweren.

Ihr ahm' ich nach, die selbst sich überbietet,
Denn stündlich mehrt die Nacht ihr eignes Dunkel
So mehr' ich meine Schuld, die oft bereute;

Doch wird der Schmerz durch einen Trost vergütet,
Daß meine Nacht bestimmt ist, das Gefunkel
Der Sonne zu erhöhn, die Dein Geleite.

Auch das Madrigal, das Springer anführt, in dem er die Nacht besingt «die Tochter der Erde und des Himmels, den Schatten des Todes, die schwarze Witwe, die bei des Glühwurms Leuchten stirbt»,[2] ist demnach wohl nur ein Stimmungsreflex jener Gesänge. Wenn wir uns nun fragen, wie in den übrigen Wand-Grabdenkmälern Form und Inhalt des oberen Teiles der Grabdenkmäler sich gestalten sollten, so würde man jedenfalls entsprechend den Gesängen die F i g u r C h r i s t i in dem gegenüberliegenden Pendant an die Stelle Gottvaters zu setzen haben, wozu dann auch die M a d o n n a, in dem dem Altar gegenüberliegenden Monument ausgezeichnet passen würde. Doch werden wir auf dies letztere Grabmal noch zurückkommen.

Daß nun all diese Gestalten nicht mit einem Schlage, sondern augenscheinlich erst a l l m ä h l i c h in der Komposition auftauchen, ist kein Beweis gegen unsere Hypothese, auch nicht die Tatsache, daß die auf dem Sarkophag liegenden Figuren ursprünglich eine andere nur rein dekorative Bedeutung gehabt haben. Woher kommt es nun aber, daß gerade von diesen wichtigsten Figuren, der Gottvaters und der Christi, uns nirgends etwas literarisch erwähnt wird? Jedenfalls stammt dieser Plan und die damit zusammenhängenden Zeichnungen entweder aus ganz früher Zeit und dies ist mit Rücksicht auf die einsarkophagige Anlage, wodurch wir einen Terminus post quem in dem Jahre 24 erhalten, unmöglich, o d e r e r w a r v o n A n f a n g a n n u r i n R e l i e f o d e r n u r i n F a r b e n g e d a c h t. Da taucht nun die Frage auf, wie diese Malereien sich an die Architektur angliederten und wie sie mit derselben in Verbindung treten sollten.

Noch während die Kapelle sich in Arbeit befand, war wiederholt von den Malereien die Rede. Zunächst hatte sich der Papst beklagt, daß die «Kapelle» ihm zu farblos wäre. Dann weist er in einem Briefe vom 23.

[1] Siehe Hasenclever-Guasti, Sämtliche Gedichte Michelangelos, S. 231.
[2] Springer, Rafael und Michelangelo II. S. 256.

Februar 1526, in dem von dem Ciborium über dem Altar von San Lorenzo die Rede ist, das Michelangelo errichten sollte, darauf hin, daß der Papst bei der Anlage desselben den Ausblick auf die Kapelle berücksichtigt wissen will, denn er hoffe, Michelangelo werde dieselbe eines Tages ausmalen.[1] Allerdings ist hier nicht mit Deutlichkeit ausgesprochen, um welche Kapelle es sich dabei handelt. Auch daß Sebastiano del Piombo während des Baues einmal den Vorschlag macht, in dem Gewölbe der Lünette ein Gemälde mit der Darstellung des Ganymed anzubringen, von der Michelangelo selbst noch Skizzen gemacht hat, spricht jedenfalls deutlich für Michelangelos Absichten. Am wichtigsten aber ist zweifellos der berühmte Brief Vasaris an Michelangelo, in dem er ihn um nähere Angaben darüber bittet, wie die Kapelle vollendet werden sollte. Nachdem er ihm zuerst die Bildhauer genannt hat, die ihm für eine Vollendung der Kapelle geeignet erscheinen, nennt er nun die Maler «De' pittori ci è Bronzino e altri maestri e molti giovani di buon disegno e pratica ne' colori, che si fanno onore.»[2] Es ist klar, daß es sich schon mit Rücksicht auf den Namen Bronzinos hier nicht um ein nebensächliches Tönen oder Ornamentieren handelt. Umsonst empfahl Vasari nicht den Figurenmaler, der sich die michelangeleske Manier nach seiner Ansicht am allermeisten angeeignet hatte. Vasari wird wohl um dahin zielende Pläne Michelangelos gewußt haben. Aber dies ist noch kein Beweis. Viel bedeutsamer ist die Tatsache, daß die heutige Form der Grabdenkmäler eine befriedigende Realisierung der in den Zeichnungen angegebenen Idee ganz unmöglich macht und dasselbe gilt nun auch merkwürdigerweise für das neuerdings gefundene Originalmodell Michelangelos des lagernden Flußgottes, der an den heutigen Grabdenkmälern gar nicht anzubringen ist.[3] Nun findet sich, daß die einzig mögliche Lösung für Anbringung dieses Flußgottes jene von uns genannte Originalzeichnung Michelangelos aufweist, die auch die Figur Gottvaters enthält. Dort sind die Seitenfelder neben dem Sarkophag derart erweitert, daß — was heute ganz unmöglich ist — der Kopf eines Flußgottes genau in der Mittelachse des Feldes liegt und dieser halb nach vorne, halb zur Seite nach der Mittelachse des Grabmals sich wendet. Hier-

[1] Thode, Michelangelo I, S. [illegible].
[2] Vasari, ed. Milanesi VIII. S. 368.
[3] Gottschewski, In dem Münchner Jahrbuch Bd. I

durch leiten sie ganz analog den Absichten Tribolos, wie sie sich aus den im Bargello erhaltenen Tonmodellen ergeben, die nach außen drängenden Linien der beiden auf dem Sarkophag liegenden Gestalten wieder nach der Mitte zu und verleihen so der Komposition die gewünschte Linieneinheit, so daß die unangenehme Wirkung des Abrutschens der Gestalt aufgehoben worden wäre. Die Gestalt ist darnach mehr nach vorne zu zu drehen, als wie sie Gottschewski in seiner Abhandlung abgebildet hat.[1] Nun findet sich, daß die Haltung des Flußgottes mit Notwendigkeit sich aus seiner Umgebung ergibt; das linke innere Bein mußte stark angezogen werden, weil hier die Ecke des Sarkophagsockels heranrückte, das äußere rechte war etwas nach oben, zugleich aber nach innen, der Oberschenkel nach oben auswärts, vom Knie ab etwa nach innen seitwärts gebogen. Das äußere Bein folgt also im wesentlichen den beiden rechten Winkeln an der Ecke des Sarkophages. Doch kann, da das rechte Bein nicht parallel sondern etwas mehr senkrecht zum Boden verläuft, die Gestalt nicht, wie Gottschewski meint, am Boden gelegen haben, sondern muß auf einer etwas höheren Sockelplatte, etwa analog dem erhaltenen Monument plaziert gewesen sein. Auch auf der Zeichnung (Abb. Taf. I) ist ein Sockel skizziert. Durch unsere Anordnung kommt das Contrapostum, die Leidenschaft und Qual der Gestalt, die sie der Figur des «Tages» nahe verwandt macht, erst recht zur Geltung, erfüllt sie ihre formale Aufgabe im Raum, die Ueberleitung der seitlich nach abwärts strebenden Linie der Sarkophagfigur nach vorne, der Mittelachse des Grabmals zu. Die Haltung ist sehr der in der Erschaffung Adams der Sixtina verwandt und die Aenderungen erscheinen durch die Lage der Figur an der Ecke des Sarkophagsockels unserer Zeichnung im britischen Museum entsprechend bestimmt.

Das Monument aber erhält dadurch — und zwar sowohl dem Originalmodelle Michelangelos nach, als auch der Zeichnung im britischen Museum entsprechend, — eine Breite, die die Unterbringung des Grabmals in der Bogennische der Kapelle unmöglich macht. — Denn der Flußgott ist nicht einmal senkrecht zur Rückwand so zu legen, daß er der Mittelachse der Seitennischen entspricht, ganz abgesehen von der aus der Zeichnung ersichtlichen Verbreiterung der Nischen zur Aufnahme der Figuren, die heute ohne Fortfall der Pilaster zum mindesten ihrer Hintermauerung nicht zu denken wäre. — Was nun für die Breitenausdehnung gilt, gilt auch für die Höhenausdehnung des Grabmals. Das bekrönende Gesims des Grab-

[1] Welche Lage Gottschewski eigentlich für die richtige hält, geht aus den verschiedenen Abbildungen nicht klar hervor.

mals ist hier bündig mit dem Gurtgesims der Kapelle zu denken, das alsdann nicht unter der Archivolte, wie heute durchgezogen gewesen sein kann und — was das wichtigste ist — die Lünette nicht von den unteren Grabdenkmälern getrennt haben kann. Die Lünette sollte vielmehr nach unserer Zeichnung ohne Unterbrechung mit dem Grabdenkmal verbunden und durch die Figuren Gottvaters etc. ausgefüllt werden. Aber was für diese Zeichnung gilt, gilt durchweg von den uns erhaltenen Originalskizzen. So ist beispielsweise jene im britischen Museum befindliche Skizze (Abb. Taf. II), die eine stehende Figur zwischen zwei Tabernakeln über zwei Sarkophagen erkennen läßt, in der Bogennische der heutigen Grabdenkmäler gar nicht unterzubringen. Die Sarkophage sind durch zwei liegende Figuren geschmückt, die natürlich den lebensgroßen Gestalten der anderen Denkmäler entsprochen haben müssen. Unter der Berücksichtigung der horizontalen Lage der Figuren und der Einschiebung eines Zwischengliedes zwischen den Sarkophagen, ergeben sich aber Maße, die die der heutigen Denkmäler jedenfalls überschreiten. Aehnliches gilt auch für die in zwei weiteren Kopien vorhandene Zeichnung,[1] von denen eine von der Hand Aristotele da Sangallo's im Kupferstichkabinett zu München sich befindet. Sie ist durch vier Pilaster gegliedert und wird nach außen durch je einen Pilaster abgeschlossen, was ja allein schon die Einfassung durch weitere Pilaster der Bogennischen ästhetisch unmöglich macht. Dabei ist es hier gleichgültig, ob Rafael, Aristotele oder Michelangelo selbst den Entwurf gemacht hat, denn eine solche Geschmacklosigkeit, unmittelbar neben die Pilaster der Kapellenarchitektur weitere zu setzen, wäre wohl kaum einem der Künstler zuzutrauen, und dabei handelt es sich doch, wie wir aus der Verwendung der Figuren des Cosmas und Damian, sowie der Maria ersehen können, zum mindesten um eine Rekonstruktion des geplanten Grabmals.

Aus alldem geht jedenfalls hervor, daß nicht nur die Grabdenkmäler, sondern auch die Architekturen der Kapelle nur teilweise Michelangelos Absichten entsprechen. Das zeigt auch die Skizze Michelangelos in der Casa Buonarroti (Abb. 4). Diese stellt einen Entwurf für einen der Sessel über dem Hauptgesims des Grabmals dar, dessen Verkröpfung noch ebenso wie auch die gekuppelten Pilaster darunter deutlich sichtbar werden. Dieser Stuhl aber erscheint hier mit einer Rücklehne, deren Ausführung nur unter Fortfall des heutigen Gurtgesimses unter der Lünette denkbar ist.

[1] Eine in Wien gehört der Schule Rafaels an, eine dritte befindet sich in den Uffizien, Kopie Nr. 1050. Geymüller, a. a. O., Fig. 20.

Aber gibt uns nicht die heutige Gestalt der Grabdenkmäler selber recht? Das Loch, das heute über dem Grabmal klafft, der unangenehme Kontrast zwischen der toten Fläche der weißen Wand und der reich bewegten freien Architektur darunter entspricht keinesfalls den Intentionen Michelangelos. Was aber hat ihn dann veranlaßt, die Architektur

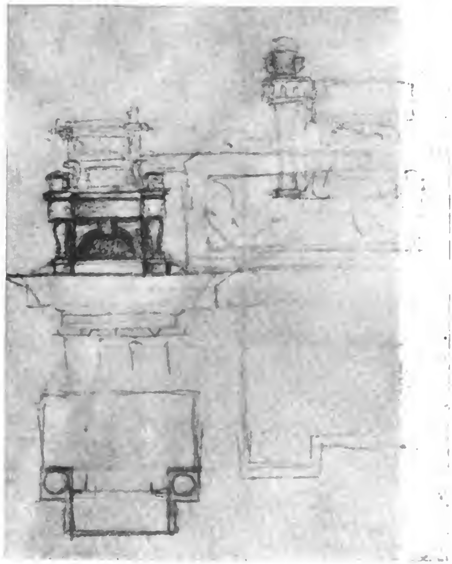


Abb. 4. Studie für einen Thronsessel über den Mediceergräbern. Florenz, Casa Buonarroti.

der Kapelle zu verändern und die eigentlichen Grabdenkmäler zu verkleinern? Wir wissen, daß seit dem Jahre 26 nicht mehr wie vorher eine leidenschaftliche Begeisterung dem Künstler bei Herstellung der Denkmäler den Meißel führte. Der «Tag» und die «Nacht» reflektieren ganz die Stimme der Verzweiflung, Abscheu, Unzufriedenheit und Schaffensunlust. In den nahezu 10 Jahren der letzten Bauperiode (1524 bis 33) sind im

ganzen nur sieben Figuren entstanden: die Tages- und Nachtzeiten, die beiden Capitani und die Maria mit dem Kind. Dabei lagen doch, wie wir aus dem jüngst gefundenen Flußgott wissen, die Modelle fertig da. Wer kann es dem Meister verdenken, daß er nach all den furchtbaren Enttäuschungen, in eine stumme Lethargie verfiel, die ihn von selbst dazu treiben mußte, die Ausdehnung des Grabmals zu beschränken? Die Geschichte dieses Grabmals mag am Ende der 20er Jahre genau an dem Punkte angekommen sein, wie das Juliusgrabmal ein Jahrzehnt vorher. Michelangelo scheint des Monumentes herzlich satt geworden zu sein und deshalb ließe sich die Vereinigung der Dimensionen der Grabdenkmäler teilweise auch psychologisch erklären. Indem Michelangelo die Architektur der Kapelle näher an das Grabmal heranschob und die Pilaster einlegte, beschränkte er das eigentliche Grabmal und damit seine eigene Tätigkeit daran. Zu Verstößen gegen den Geschmack war er in solchen Stimmungen durchaus fähig. Das beweist uns das Juliusgrabmal und würde hier das Auflaufen der nun unverständlichen Sesselrudimente auf das Gurtgesims erklären. Was wissen wir überhaupt davon, wie weit die Architekturen bei seinem Weggang fertig waren?

Es ist uns nur bekannt, daß man sich in arger Verlegenheit wegen Unterbringung der liegenden Figuren befand. Warum hat Tribolo das in der Kapelle vorhandene Flußgottmodell nicht nachgemeißelt? Einfach deshalb, weil die Figuren am Grabmal nicht unterzubringen waren. Deshalb modelliert er neue Figuren nach seinem Geist und den neuen Verhältnissen entsprechend, so daß sie wenigstens denselben kompositionellen Zwecken wie die Vorbilder dienen: die unangenehm nach außen und abwärts drängenden Linien der Sarkophagfiguren der Mittelachse wieder zuzuführen. Aber man sieht doch auch diesen Figuren merkwürdigerweise ebenso wie dem ganzen Grabmal die peinigende Enge des Raumes an. Daß Michelangelo diese trivialen Kannengießer etwa selbst verbrochen habe — trotz aller Achtung vor der vollendeten Durchbildung des Aktes —, wie dies neuerdings Steinmann annahm, ist schon mit Rücksicht auf den Fund des Flußgottes ausgeschlossen. Michelangelo hat sich in der Gestaltung des Flußgottes die Antike zum Vorbild genommen Das Physische ist bei ihm allezeit nur Mittel zum Zwecke des Psychischen gewesen, das zeigt uns auch das erhaltene Originalmodell des Flußgottes in der vorgeschlagenen Aufstellung. Das Seelische aber lassen die Figuren Tribolos durchaus vermissen. Es sind brillante Akte mit protenzierter Muskulatur, weiter nichts.

Ich möchte bei dieser Gelegenheit auch auf eine Variation des hier gegebenen Themas, eine Figur Tribolos im Berliner Museum (Abb.

Taf. III, 1),[1] hinweisen, die ebenso wie die analogen Figuren im Bargello mit allen Stilzeichen seiner Kunst auch in der Bewegung deren Tendenzen wiederholt. Die Figur gehört ebenso wie die des Bargello zu den Versuchen einer endgültigen Vollendung der Grabdenkmäler, für die Tribolo, nachdem der Meister selber nicht mehr zu haben war, sicher die geeignetste Persönlichkeit war, die man finden konnte.[2]

Jedenfalls ergibt sich nach unseren Untersuchungen folgendes mit Sicherheit. Die Holzmodelle, die Michelangelo in Gemeinschaft mit dem Schreiner Bastiano am 12. Januar 1524 begann, können der Form wie dem Umfange nach nicht identisch sein mit den heutigen Monumenten, die, wie uns die Zeichnung in der Casa Buonarroti (Abb. 4) und auch eine Reihe von Originalzeichnungen beweist, höher und breiter gewesen sind und die Anbringung der Flußgötter, für die er damals die ersten zum Teil uns heute erhaltenen Modelle anfertigte, ermöglicht haben müssen. Im März 1526 schreibt Lionardo, daß Michelangelo bis zum September die Modelle der 8 Figuren fertig stelle und am 17. Juni, daß er die vier Allegorien begonnen habe, noch nicht aber die vier Flüsse, die er gerne mit eigener Hand ausführen möchte, während das übrige eher fremder Hand überlassen bleiben könne.[3] Damit geht klar daraus hervor, daß jene 8 Modelle die vier Tages- und Nachtzeiten und die vier Flüsse darstellen. Am 19. August erfahren wir, daß erst die dritte Statue begonnen worden sei. Also wurden in diesen fünf Jahren zwei Statuen vollendet und eine angefangen. Vor dem September in dem Michelangelo die Modelle der Flußgötter vollenden will, soll nun — einer Briefstelle wenigstens nach — das eine Grabmal aufgemauert worden sein. Nach obigem könnte dann hier nur die Hintermauerung gemeint sein kann, die das Grabmal in sehr allgemeinen Umrissen wiedergab. In der darauffolgenden Zeit hören wir viel von anderen Dingen, nur nichts von den Mediceergrabdenkmälern. 1529 beginnt er seine Tätigkeit als Festungsbaumeister, dann kommen die Jahre der Flucht und Verbannung, die Wiederkehr, und erst vom Jahre 31 ab, nimmt Michelangelo sich der Mediceergräber wieder an. Die Architektur der Gräber war um

[1] Ich verdanke die Photographie Herrn Dr. Schulze.

[2] Steinmann zieht für seine Argumentation eine schlechte Schülerzeichnung in Wien heran, die die Flußgötter in ähnlicher Stellung zeigt. Es ist ihm jedoch dabei entgangen, daß dieselbe Skizze sich im Louvre (Abb. 2) befindet, sorgfältiger gezeichnet und mit mehr Anspruch auf Glaubwürdigkeit, diese aber die Flußgötter in ganz anderer Stellung zeigt, wobei noch zu bemerken ist, daß bei all' diesen Skizzen der Kopf des Flußgottes, wie in den Originalskizzen Michelangelos in der Achse der Felder an der Rückwand sich hält, also innerhalb der Architekturen des eigentlichen Grabmals, nicht aber wie bei Tribolo zu zwei Dritteilen seines Körpers über das Grabmal hinaus den Pilaster der Kapellenarchitektur überschneidet, was bei keiner, sei es Original, sei es Schülerzeichnung Michelangelos nachweisbar ist. Die Skizzen müssen also nach teilweise verstümmelten Originalzeichnungen oder Holzmodellen gemacht sein.

[3] Siehe Thode, a. a. O., S. 397 und S. 400 Brief von Lionardo an Michelangelo (152 b).

diese Zeit, wie wir aus einem Briefe vom 29. September hören, noch immer nicht vollendet. Aber der Eifer, mit dem Michelangelo nun die Fertigstellung betreibt, ist mit Rücksicht auf die starke Inanspruchnahme fremder Hilfe verdächtig! Montorsoli und Tribolo werden berufen, doch kommt der letztere wegen Krankheit wenig zur Arbeit. Michelangelo selbst ist 1532 zum erstenmal in Rom. Sein Interesse beginnt sich nach dorthin zu wenden.

Es ist nach alldem wahrscheinlich, dass die Architekturen der Grabdenkmäler erst kurz vor der Abreise Michelangelos nach Rom als eine Abbreviatur des in den Holzmodellen erstandenen Gedankens ihre heutige Gestalt erhalten haben und vielleicht nicht mehr von Michelangelo selbst sondern von seinen damals mittätigen Gehülfen herrühren, die sich nur teilweise noch an das Modell halten konnten. Dabei ist auch auf die Verschiedenheit der Architekturen an den Portalen der Seitenteile und der eigentlichen Grabdenkmäler hinzuweisen, in denen Geymüller verschiedene Stilphasen erkennt. Die scheinbar gleichzeitige Verwendung verschiedener Stilarten würde sich daraus erklären, daß einige Architekturteile, Gesimse, Pilaster etc. der Grabdenkmäler aus der Mitte der 20er Jahre stammen, womit sich auch die Briefstelle vom Jahr 26 in Einklang bringen ließe, derzufolge die Architekturen zu einem Grabmal «fertig» seien, und daß nun in den letzten Jahren seines florentinischen Aufenthaltes d. h. also nach 7 oder 8 Jahren, diese vorhandenen Stücke von den Gehilfen ergänzt wurden so gut es ging, während der Meister bei Herstellung der Türdekoration bereits einer anderen Stilweise huldigte. Jedenfalls würde damit das Rudimentäre der architektonischen Anlage völlig verständlich werden. Es lag Michelangelo daran, einfach unterzubringen, was angefangen und vollendet war. Eigenhändig Neues gedachte er nicht mehr hinzuzufügen und deshalb scheint er dann auf die Herstellung der Flußgötter verzichtet zu haben. Freilich sollte man meinen, dass der Verzicht auf dieselben mit Rücksicht auf ihre ästhetische Bedeutung einen Ersatz oder eine Aenderung des architektonischen Planes bedingte. Aber Michelangelos unberechenbarer Charakter war sehr wohl dazu fähig, sich rücksichtslos des überdrüssigen Auftrags zu entledigen und man soll ihm deshalb keinen Vorwurf machen. Er hatte den Kompositionsgedanken seit langem in den Modellen verwirklicht; der Künstler in ihm war längst befriedigt, an der technischen Ausführung lag ihm weniger. Er wollte fertig sein um jeden Preis, um den Preis der Verstümmelung des Monumentes! Hier ist deshalb auch nochmals auf die eigenhändigen Zeilen Michel-

angelos auf einem Blatte der Casa Buonarroti hinzuweisen, die nach der Springer'schen Uebersetzung lauten: «Himmel und Erde, Tag und Nacht reden und sagen: Wir haben in unserem Laufe den Herzog Giulio zum Tode geführt und so ist es gerecht, daß er Rache nimmt. Die Rache ist die, daß er nun wir ihn getötet haben, tot wie er ist uns das Licht geraubt und mit seinen geschlossenen Augen die unseren geschlossen hat, so dass wir nicht mehr auf Erden leuchten. Was würde er erst aus uns gemacht haben, wenn er am Leben geblieben wäre.» Diese Stelle läßt es überhaupt zweifelhaft erscheinen, ob Michelangelo noch wirklich ernstlich an eine Vollendung der Grabdenkmäler nach Analogie des oberen Abschlusses der genannten Skizzen in den letzten Arbeitsjahren in Florenz gedacht hat! Und die der formalen Verbindung der Lünettenmalereien mit den Architekturen der Grabdenkmäler entgegenstehenden Schwierigkeiten erscheinen nach der heutigen Gestalt der Monumente unlösbar. Der Figur des Capitano wird nun in den Monumenten nachträglich eine der Stellung der Lünettenfigur entsprechende Bedeutung von Michelangelo zugewiesen, die uns mit Rücksicht auf die oben geschilderte Genesis des Ideenganges dadurch weit eher verständlich erscheinen würde. Auch dies spricht für das «fertig um jeden Preis».

Dieser negativen Kritik steht das positive Ergebnis gegenüber, daß den Grabdenkmälern eine viel umfangreichere und zwar religiöse Idee zugrunde lag, die durch die Sixtinische Kapelle wie andrerseits das Juliusgrabmal vorgebildet war. Denn wie dort Himmel und Erde die Vermittlerin zwischen dem zu neuem Leben emporgehobenen Körper und der Gottheit bildet, die selbst hernieder steigt, so sollten auch hier Himmel und Erde den hier als Lebenden dargestellten, heroisierten Verstorbenen zu der machtvoll über dem Ganzen thronenden Gottheit emporgeleiten. Eine illusionistische, malerische Tendenz hat darnach wie dem Juliusgrabmal, auch den Mediceergräbern zugrunde gelegen und der kühne Gedanke, die freiplastische Figur nicht nur wie im Juliusgrabmal ins Relief, sondern hier noch in die ideelle Fläche der Malerei überzuleiten, wäre eines Michelangelo und den Tendenzen seiner Kunst würdig gewesen. Zwei sitzende Figuren übereinander anzubringen, war freilich ein Wagnis und wäre nur dadurch zu ertragen gewesen, daß die zweite in Relief oder Farbe und nur die untere in Marmor wiedergegeben worden wäre. Freilich ist nach der Zeichnung im britischen Museum nicht mit Bestimmtheit zu sagen, ob die thronende Gestalt des Toten nicht zuerst durch eine andere Darstellung in der Mittelnische über dem Sarkophag ersetzt werden sollte.

C.

ÜBER EINIGE ENTWÜRFE ZU DEN DOPPELGRABDENKMÄLERN.

WIR hören in den Briefen immer nur von vier Flußgöttern niemals von 6, obwohl doch auch an der dem Altar gegenüberliegenden Wand zuerst für die Päpste dann für die älteren Medici Grabmonumente geplant waren. Wir müssen also annehmen, daß dies Grabdenkmal, von Anfang an inhaltlich wie formal von den übrigen Monumenten differenziert war, wie dies ja auch immer der Wunsch des Papstes war, der seine geistliche Herrscherwürde gegenüber den weltlichen Angehörigen der Familie noch im Grabmal gebührend gewahrt wissen wollte. Die uns erhaltenen Entwürfe für das Doppelgrabmal sind kompositionell die Vorstufen für das Monument, dessen Reste uns heute in den Figuren der Hausheiligen der Medici und der Madonna erhalten sind. Das war nur natürlich. Denn während an anderen Monumenten der Gedanke des Doppelgrabdenkmals aufgegeben wurde, blieb er hier bestehen. Die erhaltenen Entwürfe zeigen daher auch gegenüber den Wandgrabdenkmälern einen gänzlich anders gearteten Kompositionsgedanken, über dessen Entstehungsgeschichte uns eine bisher nur von Geymüller beachtete, von uns hier veröffentlichte Skizze der Casa Buonarroti einen Fingerzeig zu geben vermag (Abb. 5). Der Entwurf gehört der frühen Zeit an, da er augenscheinlich einen Plan für das Freigrab darstellt, wie aus den verkröpften Gesimsecken sowie der Profilansicht eines Sarkophags sich schließen läßt. Hiedurch erhalten wir die Gewißheit, daß es sich um eine Skizze für die Grabdenkmäler handelt, was man bei dieser Anlage zuletzt vermutet. Vielmehr denkt man zunächst an einen Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo. Doch kann es sich um eine solche Skizze hiefür schon deshalb nicht handeln, da wir dann hier eine monumentale

Blendnische vor uns hätten, die einen der drei Eingänge zu maskieren hätte und dann nur den Seitenteil neben einem größeren Mittelstück darstellen würde. Allein abgesehen von obigem und den für eine solche Anordnung gegenüber der Fassadenlänge sich ergebenden räumlichen Schwierigkeiten wäre auch die Vermauerung eines der drei Eingänge völlig unverständlich. Wir haben also tatsächlich in der Skizze einen Entwurf für die Mediceergräber zu erkennen und zwar, da es sich augenscheinlich noch um das nach allen Seiten hin frei stehende Monument

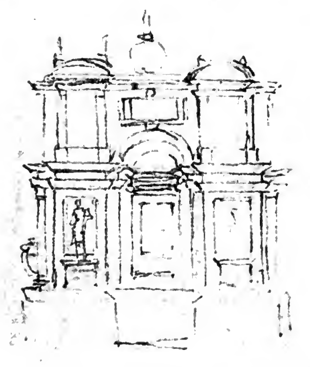


Abb. 5. Entwurf für ein freistehendes Mediceermonument Florenz Casa Buonarroti

handelt, aus früherer Zeit, der aber jedenfalls kompositionell der Fassade von San Lorenzo außerordentlich nahe verwandt ist.[1] Nun findet sich weiter, daß die mit diesem ersten Entwurfe zusammenhängenden weiteren Skizzen auch bezüglich der Art der Anbringung des plastischen Schmuckes die innigste Verwandtschaft mit der Fassade von San Lorenzo haben. So zeigt die Skizze für ein Doppelgrabmal im britischen Museum[2] in einer engen länglichen Nische ohne eigentlich monu-

[1] Die hierher gehörigen Skizzen sind von Geymüller in seinem genannten Michelangelowerk zusammengestellt.

[2] Siehe Taf. II.

mentalen Rahmen genau wie in der Fassade von San Lorenzo eine stehende ganze Figur, die über zwei Sarkophagen sich erhebt und deshalb natürlich keine der hier zu verewigenden Persönlichkeiten darstellen kann. Sollten wir also annehmen, daß wie formal auch inhaltlich ein Zusammenhang zwischen der Fassade von San Lorenzo und diesen Entwürfen für die Mediceergräber besteht? Es wäre in der Tat ein Michelangelos würdiger Gedanke die Fassade von San Lorenzo teilweise in den Mediceergräbern zu retten, um so mehr als ja im selben Jahre, in dem das Todesurteil über diese architektonische Erstgeburt Michelangelos gefällt wurde, der Plan zur Errichtung eines freistehenden Mediceermonumentes in der Kapelle von San Lorenzo auftauchte. Da liegt es nun nahe zu vermuten, daß auch hier ähnlich wie dann später an den Entwürfen für die einsarkophagigen Gräber der Seitenwände der religiöse Gedanke tonangebend wurde. Am nächsten verwandt ist die Haltung der Figur der Gestalt Christi in Santa Maria sopra Minerva, an dem um dieselbe Zeit Michelangelo noch gearbeitet hatte. Da wir nicht wissen, ob gerade diese Skizze für das der Altarwand gegenüber liegende Monument oder nicht auch für eines der Doppelgräber der Seitenwände bestimmt war, besteht natürlich die Möglichkeit, daß hier ähnlich wie in dem Entwurf für das einsarkophagige Grabmal im britischen Museum die Figur wirklich Christus darstellt. Doch läßt sich die Verwandtschaft der Figuren eben auch durch die Gleichzeitigkeit der Entstehung begründen. Für die Deutung der Figur könnte daher die Formanalogie ihres Rahmens zur Fassade von San Lorenzo einen Fingerzeig geben, und das natürlichste wäre, in der Tat in der Skizze die Figur des San Lorenzo zu erkennen, worauf auch der in der Vergrößerung der Zeichnung sichtbar werdende Palmwedel in der Linken hinzudeuten scheint.

Als Gründe für die Aufgabe der Statue und die Aenderung des Planes ließen sich nicht etwa rein formale Erwägungen sondern vielmehr auch hier die Verkleinerung des für die Grabdenkmäler zur Verfügung stehenden Raumes geltend machen, wodurch die Unterbringung einer stehenden Figur mit den sie umgebenden Architekturen unmöglich wurde. Daß es sich hier um eine Heiligengestalt handelt, scheint mir auch mit Rücksicht auf die folgenden mit unserer Zeichnung kompositionell zusammenhängenden Skizzen sowie die schließlich ausgeführten Statuen zweifellos. In einer der hierher gehörenden Zeichnungen im britischen Museum ist diese Figur einmal sitzend dargestellt und werden wir wohl hier die Madonnenfigur zu erkennen haben, die schon seit 1521 genannt wird. Auch hier fällt das bekrönende Ge-

sims mit dem Gurtgesims der Kapellenarchitektur zusammen. Dies gilt auch für eine damit formal zusammenhängende Skizze, die in der Mitte die stehende Madonna mit Kind erkennen läßt. Zweifellos handelt es sich hier um eine Schulskizze Michelangelos, die in zwei Exemplaren vorhanden ist, deren eines Geymüller dem Aristotele da



Abb. 6. Zeichnung des Aristotele da Sangallo. Florenz, Uffizien.

Sangallo zugeschrieben hat[1] (Abb. 6). Auf derselben befindet sich oben über der Zeichnung der Vermerk: «Mano di Michelangelo. Le fiure, che sapezzerrano qui in questa sepoltura aranno il segno del X.» Michelangelo wird also hierfür noch die Zeichnung ergänzen. Danach handelt es sich hier um die Reproduktion einer Originalidee Michelangelos, die aus zwei Gründen

[1] Schon Springer, Rafael und Michelangelo, II, S. 219; ferner Burger, a. a. O. S. 356. Ueberall ist jedoch die Detailzeichnung der Rückseite übersehen worden.

besonders wertvoll ist: Zunächst, weil sie die auf dem Sarkophage liegenden Figuren, die formal ebenso wie die ganze Zeichnung mit oben betrachteter Originalskizze (Abb. Taf. II) zusammenhängen, deutlicher charakterisiert und zweitens weil auf der Rückseite der Zeichnung bisher übersehene Detailskizzen sich befinden, die wegen der Darstellung der Reliefs,



Abb. 7. Detailzeichnung des Aristotele da Sangallo, Florenz, Uffizien.

die die beiden Tabernakel zu Seiten der Madonna zieren sollten, besonderes Interesse verdienen (Abb. 7). Die Detailzeichnungen zu den liegenden Figuren sind in ihrer Bedeutung hier schwer zu charakterisieren. Die eine ist jedenfalls mit einem den Kopf verhüllenden Schleier angetan; die andere zeigt ein bogenartiges Attribut in der ausgestreckten Linken. Ueber die Bedeutung dieser Gestalten klärt uns nun die zweite mit dieser Skizze zusammenhängende Zeichnung auf. Die eine Figur

läßt nach der obigen Skizze (Abb. 7) einen Schleier über dem Kopf und ausgestreckte Arme erkennen, zeigt das Haupt, das einen in der ausgestreckten Rechten gehaltenen Gegenstand anblickt, als Totenkopf charakterisiert, also wohl Vanitas, die in den Spiegel blickt! Die andere Gestalt läßt hier in dem Attribut der Linken den Anker erkennen und auf die Darstellung der Spes deutet auch die Haltung des Armes und des Kopfes. Wir haben also hier dieselben Figuren, die am Grabmal Pauls III. in St. Peter wiederkehren, das Grimm[1] schon seinerzeit mit Michelangelos Ideen in Verbindung bringen und zur Rekonstruktion der Mediceergräber hat verwenden wollen. Dies zu Michelangelos Zeiten errichtete Grabmal hängt also zum mindesten inhaltlich und teilweise auch formal mit jenem von Michelangelo für die Päpste geplanten Grabmal zusammen.

Die Verwendung dieser Figuren der Vanitas und der Spes würde also durchaus dem entsprechen, was wir oben gefunden haben. Die Tageszeiten waren hier als liegende Sarkophagfiguren nicht anzubringen, da sie ja schon die beiden anderen Grabmäler zieren sollten, dagegen wären hier unter der Figur Mariens bezw. des San Lorenzo jene beiden Figuren, als Sinnbilder der christlichen Heilsgewißheit in der Gegenüberstellung der Eitelkeit alles Irdischen und des Trostes, den das Christentum in der Hoffnung auf das Jenseits zu geben vermag, sicherlich sehr glücklich placiert gewesen. Nun finden sich darunter zwei merkwürdige Reliefdarstellungen, die schwer zu deuten sind. Links ist eine sitzende bärtige Gestalt zu erkennen, daneben zwei stehende, anscheinend weibliche Figuren, rechts ist auf der Vorderseite des Blattes eine am Boden knieende Gestalt dargestellt, vor der zwei Figuren mit erhobenen Armen stehen.

Zunächst hatte ich nun an Orpheus und die seiner Musik lauschenden thrakischen Weiber gedacht, die in dem linken Relief dargestellt sein könnten, und deshalb daraus geschlossen, daß in dem rechten Relief der Tod des Orpheus, der von den zuhörenden Weibern erschlagen wird, geschildert ist, freilich ein schlechter Trost, diese beiden Szenen am Grabmal! Daß nun beide Reliefs auch jeweils die Mitte durch einen Baum markiert und dieselbe Gestaltenzahl zeigen, berechtigt uns zu keinen weiteren Schlüssen bezüglich einer etwaigen einheitlichen den beiden zugrunde liegenden religionsgeschichtlichen Idee. Das geht schon daraus hervor, daß in der Detailzeichnung auf der Rückseite der erstgenannten Skizze, vor dem Baume sitzend, noch eine vierte Figur

[1] Jahrbuch der preuß. Kunsts. Bd. I. S. 17.

auftritt. Auch läßt hier die Gruppierung der Figuren es zweifelhaft erscheinen, daß es sich um eine so hochdramatische Situation handelt, besonders mit Rücksicht auf das ruhige Sitzen der einen Figur unter dem Baum. Ferner ist die bärtige Darstellung des Orpheus um diese Zeit ungewöhnlich, davon ganz abgesehen, daß die Thrakerweiber, nach der Fabel des Ovid ja nicht ruhig zuhören, sondern aus dem Walde stürzen und ihn sogleich erschlagen, worauf Warburg mich aufmerksam machte. Was sollte dann überhaupt die vierte Gestalt? Besonders die Haltung der linken Figur scheint eher dafür zu sprechen, daß sie im Begriffe ist, etwas vom Baume abzunehmen und auch die knieende Gestalt erinnert mehr in ihrer Haltung an ein friedliches Sammeln. Darnach ist es in der Tat wahrscheinlich, daß hier die biblische Mannalese dargestellt ist und man in dem Relief eine Allegorie auf die göttliche Gnade, auf Gott als den Beschützer seines Volkes, den Erretter von aller Not — über der Vanitas doppelt passend — zu erkennen hat. Solches allegorische Spindisieren war bei Michelangelo nichts ungewöhnliches. Es beschäftigte ihn auch mächtig in seinen Gedichten, wo er nicht minder in abstrakt allegorischem Gedankenkreis sich zu bewegen pflegte wie hier. In der Darstellung selbst würden wir auch hier aufs neue eine Beziehung der Entwürfe zur Mediceerkapelle gefunden haben.

Schwieriger ist die Deutung der rechten Figur. Ob der Meister hier den Heiligen, in dessen Worten und Musik er in schwerer Stunde Trost fand, dem er nicht nur die Idee für die Monumente, sondern auch sonst für seine Dichtungen manche Anregung verdankt, ob er Sant' Ambrogio oder im allgemeinen die Musik hier verherrlichen wollte? Die zweimalige genaue Charakterisierung der Hauptfigur als Geiger schließt aus, daß es sich um eine willkürliche Ergänzung des Zeichners handelt und der Alte vielleicht ehemals als Hiob gedacht war, an den man der Haltung der Figur nach am ehesten denken könnte.

Nach dem Gefundenen bleibt es jedenfalls eine offene Frage, ob nicht die Gesänge des Sant' Ambrogio auch für diese Komposition die geistigen Grundlinien abgegeben haben.

II.

DIE HÄHNEL'SCHEN MODELLE IN DRESDEN UND IHR VERHÄLTNIS ZU MICHELANGELOS ENTWÜRFEN.

AUS der Sammlung des Paulus Praun in Nürnberg (1548—1616) gelangte im vorigen Jahrhundert eine Reihe Terracottamodelle, unter denen in erster Linie Nachbildungen (Taf. III, 2. — Taf. VI) der Skulpturen der Mediceerkapelle sich befanden, in den Besitz des Bildhauers Hähnel in Dresden. Schon mit Rücksicht auf den Umstand, daß sie vielleicht noch im 16. Jahrhundert nach Deutschland gekommen sind, sind diese Modelle interessant. Grimm hat sie irrtümlich noch für Originale gehalten.[1] Heute können wir mit einiger Sicherheit bestimmen, welche Bewandtnis es mit diesen Tonmodellen hat.

In dem Verkaufskatalog aus dem Nachlaß des Bildhauers Hähnels werden noch folgende Gegenstände als Originale Michelangelos bezeichnet: der Tag, die Nacht, der Morgen, der Abend, linker Fuß vom Tage, rechte Hand vom Morgen, linke Hand vom Abend, linke Hand der Nacht, linke Hand des Giuliano dei Medici, rechter Unterschenkel desselben, Unterkörper des Christus in S. Maria Sopra Minerva, rechte Hand des Moses, rechter Arm des Christus der Pietà. Alles das, wofür man die Vorbilder nicht bestimmen konnte, wurde als Schule Michelangelos erklärt. Man hatte aber übersehen, daß gerade unter diesen Schulmodellen Nachbildungen außerordentlich wertvoller Originalmodelle Michelangelos sich befinden, darunter der erst kürzlich aufgetauchte Flußgott Michelangelos,[2]

[1] Siehe Grimm a. a. O. S. 17. Auch Springer läßt die Frage nach der Originalität der Modelle offen, wenigstens so weit ein aus derselben Sammlung stammendes Modell für Moses in Betracht kommt. Die Notiz, die sich in der Hausbuchnotiz des Bildhauers Vittoria befindet, wonach er am 20. April 1550 von N. Rosino einen Fuß des »Tages« erwirbt, bezieht der Katalog auf das Hähnelsche Modell, dem ein Fuß fehlt. Das Studium und die Publikation der Modelle wurde mir durch die außerordentliche Liebenswürdigkeit von Frl. Häfnel ermöglicht.

[2] Gottschewski, Zeitschrift für bildende Kunst, Heft 8, 1906.

den *der Verfertiger der Tonmodelle wohl noch in der Kapelle selber gesehen hat* und der uns auch zugleich den wichtigsten Fingerzeig über die Art und Entstehung der Modelle zu geben vermag (Abb. Taf. IV). Der Torso zeigt *nämlich sämtliche Brüche des Originals und der aus dem alten Mediceischen Besitze stammenden kleinen Bronze im Bargello*, der rechte Arm ist wie am Original am Ellenbogen abgebrochen, ebenso der Kopf und das rechte Bein unterhalb des Kniegelenkes; dagegen ist das linke Bein vollständig im Gegensatz zum Original erhalten, was deshalb den Torso hier für uns besonders wertvoll macht. Die Nachbildung muß also aus früherer Zeit stammen, als die auf Anordnung der Medici hergestellte Bronzekopie im Bargello. Da nun ferner alle Hähnelschen Modelle den Charakter Michelangelos an sich haben und denselben Eindruck *der Nachbildung alter vorhandener, mehr oder minder gebrochener Modelle machen*, soweit sie sich nicht an die vorhandenen fertiggestellten Originale halten, müssen auch die übrigen kleinen Modelle unter demselben Gesichtswinkel betrachtet werden. Nun findet sich unter diesen Tonmodellen noch eine zweite stilistisch durchaus michelangeleske Figur, von der man zunächst glauben möchte, sie stelle eine *liegend* gedachte Gestalt vor, um so mehr, als wie bei dem Flußgott und seinem Originale das nicht sichtbare Rückenteil nicht durchgebildet ist, und es läge dann nahe, in unserm Figürchen etwa das verlorene Pendant zu dem erhaltenen Flußgott zu erkennen (Abb. Taf. V). Allein dem gegenüber fällt auf, daß der ganze Körper erheblich viel schwächer in seinen Proportionen ist und nicht jene athletischen Formen aufweist als wie der andere Torso, und daß auch außerdem eine Rekonstruktion der Beinhaltung unter Berücksichtigung der Umgebung der Figur zum mindesten auf Schwierigkeiten stößt. Dazu kommt, daß der Armansatz beiderseits deutlich genug erkennen läßt, daß die Arme *nach oben rückwärts* gehalten sein müssen. Die mangelnde Differenzierung ihrer Haltung schließt jedoch auch aus, daß es sich hier etwa um ein älteres Modell Michelangelos für die auf dem Sarkophag liegenden Figuren handelt, die den Zeichnungen gemäß, ein Medaillon zwischen sich tragend, die Arme nach rückwärts hielten, von der Unwahrscheinlichkeit ganz abgesehen, daß derartige, den ersten Versuchsstadien angehörende Entwürfe eine genauere Ausarbeitung in größeren Tonmodellen kaum erfahren haben. *Gerade die Haltung der Arme scheint es mir zweifellos zu machen, daß es sich hier um ein verloren gegangenes Modell Michelangelos für einen Schächer am Kreuze*

handelt. Die Haltung der Arme erklärt sich sofort, denkt man sie sich nach rückwärts über den Kreuzesstamm gebogen. Auch die eigentümliche, schmerzvolle Drehung der ganzen Gestalt paßt ausgezeichnet zu dieser Deutung. Ueberhaupt läßt das Contrapostum, wie insbesondere die Ergänzung der Beine der Gestalt eine echt Michelangelosche Komposition erkennen. Die Vervollständigung der einen ergibt eine Haltung, die den Oxforder Skizzen Michelangelos für die Sklaven des Juliusgrabmals außerordentlich verwandt ist,[1] eine Analogie, die um so leichter verständlich wird, als es sich auch hier um eine gefesselte Gestalt handelt.[2] Der weit abgestreckte Oberschenkel würde eine Liniendissonanz ergeben, die dem gewollten Eindruck der Figur sehr wohl entsprochen hätte. Das linke Bein ist ebenfalls fast genau wie bei den Skizzen für die Sklaven des Juliusgrabmals in Oxford steif und gerade gestreckt, das rechte über das linke übergreifend zu denken. Solche Linienkontraste liebte Michelangelo ganz besonders. Man denke nur an die Gruppe des «Siegers» im Bargello. Nun findet sich, daß diese in der Bewegung verwandt ist mit einer neuerdings von Bode gefundenen Bronzefigur eines Schächers, die er Michelangelo selber zuschreibt und die dann wohl in seiner spätern römischen Zeit der Form nach entstanden sein müßte,[3] während unser Torso in seiner vollen mächtigen Gestalt noch der florentinischen Periode angehören muß. Die Figur im Berliner Museum stellt den linken, die Hähnelsche Figur den rechten Schächer dar und in der Differenzierung der Bewegung ist man versucht, in der ersteren den erlösten (dieser hält auch ruhig die Arme augenscheinlich längs des Kreuzesarmes ausgestreckt), in der zweiten den verdammten Schächer in den Todesqualen zu erkennen. Der Oberkörper ist dem Contrapostum entsprechend, in der Berliner Figur nach links, in der anderen nach rechts gewandt, in der einen ist das rechte Bein, in der andern das linke scharf hochgezogen, das andere ausgestreckt; dies alles ist natürlich in beiden Figuren leicht differenziert.

Der Zustand der Torsos läßt auch hier deutlich erkennen, daß die Brüche modelliert sind, nur das linke Bein mag seit altersher wirklich abgebrochen sein. Wie in der Bewegung, so läßt die Figur auch in ihrer Modellierung ganz Michelangelos Stil erkennen. Man beachte

---

[1] Siehe Springer, a. a. O., II., S. 25.

[2] Man sieht auch, wie ein Michelangelo bei der Verwandtschaft der Aufgaben frühere Motive wiederholt, was wir hier ebenso bei den Sarkophagfiguren der Mediceerkapelle feststellen konnten.

[3] Siehe Bode «Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen», 2. A., Bd. II, «Die italienischen Bronzen», S. 6, Nr. 258, Taf. IX. Bei einem Vergleiche ist zu berücksichtigen, daß die Bronze ein Abguß über einem teilweise eingetrockneten Wachsmodell darstellt. Wie Bode bemerkt, soll sich im Louvre das Gegenstück zu dieser Figur befinden. Leider kenne ich diese Bronze nicht.

besonders die gezogenen Falten des Bauches und vergleiche sie mit denen des Flußgottes in der Akademie, sowie die charakteristische Form der tiefsitzenden Brustwulste. Auch die Haltung des Beines mit ihrer charakteristischen Biegung kurz hinter dem Knie erinnert uns an den Christus des Jüngsten Gerichtes und die dazu erhaltenen Zeichnungen. Das Kühle, etwas Akademische der Modellierung mag auf Rechnung des Kopisten zu setzen sein.[1]

Das Ueberraschende dieses Ergebnisses liegt nicht zum wenigsten darin, daß Michelangelo, ähnlich wie die nordischen Meister, die Kreuzigung als eine freiplastische Gruppe darzustellen versucht hat. Leider sind die Torsi in Berlin, Dresden und Paris das Einzige, was hievon erhalten ist. Von einem Auftrag für eine solche Gruppe wissen wir nichts. Bei seiner intensiven Beschäftigung mit der Bibel wie mit der Geschichte des Leidens Christi mag ihn auch das eigene innere religiöse Empfinden zur Darstellung des Gegenstandes getrieben haben.[2]

Die Figur ist nicht die einzige der Hähnel'schen Modelle, die unser Interesse beansprucht. Es sind darunter noch eine Reihe von Studien für Knaben, die sich zumeist seitlich an etwas anlehnen sollten, in einer Haltung, die teilweise stark an den Sauroktonos des Praxiteles und die damit zusammenhängende Figur des an einen Baumstamm sich lehnenden Satyrs erinnert.[3] (Abb. Taf. III, 2.) Nun finden wir in einer Reihe von Schüler-Zeichnungen wie auch den Originalskizzen Michelangelos fast genau dieselben Figuren wieder: sie flankieren über dem Sarkophag eine rechteckige Tafel, dazu stimmt ihr Größenverhältnis gegenüber den auf den Sarkophag liegenden Figuren genau mit den Gestalten der Zeichnungen überein, so daß wir also wahrscheinlich auch in diesen Modellen Nachbildungen nach einem verloren gegangenen Modelle zum Doppelgrabmal erkennen müssen.

Von den hier genannten Figuren können jedoch nur zwei für diesen Platz bestimmt gewesen sein; zwei weitere in ähnlicher Haltung, also auch augenscheinlich um ein Mittelstück ehemals gruppiert, sind etwa um ein Drittel kleiner. Vielleicht dienten sie als Medaillonhalter, wie sie ähnlich in der in drei Exemplaren erhaltenen Schülerzeichnung[4] als Be-

---

[1] Bemerkenswert ist, daß nach der Lage des Rückens kaum ein gerader Querarm des Kreuzes geplant gewesen sein kann, sondern nur ein nach oben unregelmäßig sich verzweigender Baumstamm.

[2] Thode, Michelangelo. II, S. 413.

[3] siehe Collignon-Baumgarten, Gesch. der griech. Plastik, Bd. II, S. 306 u. 309. Es wäre dies nur ein weiteres Beispiel der Verwendung antiker Statuen für die Mediceermonumente, denn der Torso von Belvedere klingt nicht nur in der Figur des Tages, sondern vor allem in dem erhaltenen Flußgottmodell nach, das aufrechtgestellt, namentlich in der Silhouette der Beine sowie auch der Haltung sich eng an die antike Vorlage hält.

[4] Burger, a. a. O., S. 356, Abb. 203.

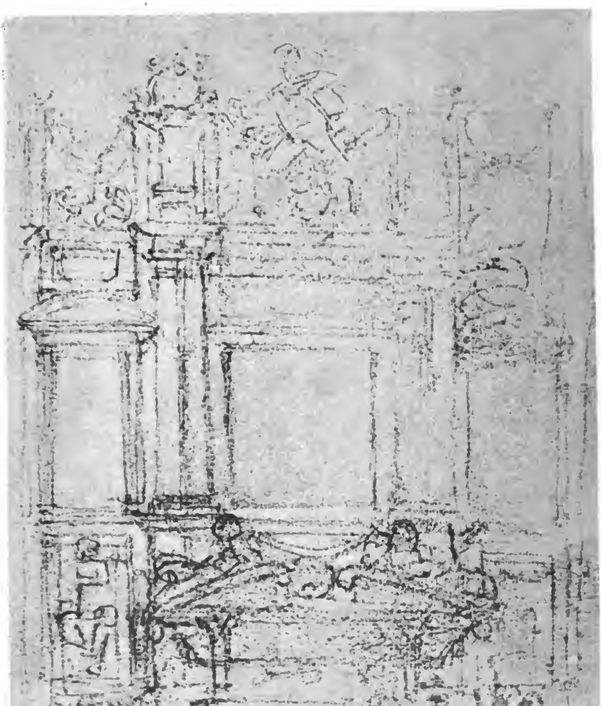
krönung des Ganzen vorkommen, oder stellen jene Genien dar, die in der Skizze (Abb. 6) oben über dem Gesimse eine Guirlande halten. —

Auch manches der übrigen Stücke der Hähnel'schen Modelle verdient noch Beachtung. So ist es auffällig, daß sich unter den Modellen ein Tonentwurf einer allerdings recht schlecht gearbeiteten Plaquette für einen die Weltkugel tragenden Atlas befindet, für die Michelangelo im Wettbewerb mit Benvenuto Cellini laut der Vita einen Entwurf gemacht hat.

Zuletzt wäre hier noch auf einige prachtvolle Körperglieder aufmerksam zu machen, die sehr wohl Modellreste Michelangeloscher Werke reproduzieren könnten. (Abb. Taf. VI.) Sie sind jedenfalls Reste liegender Figuren in seinem Stil und zeigen wie die vorigen die Bruchstellen modelliert. Es wäre also nicht ausgeschlossen, daß es sich auch hier um Stücke von Modellen für die Sarkophagfiguren des dritten Grabmals handelte. Aehnliches gilt für die augenscheinlich einer stehenden Figur angehörige Hand (des San Lorenzo? vergleiche Zeichnung Abb. Taf. II).

Wer der Schöpfer der Hähnelschen Modelle gewesen ist, wissen wir nicht. Aus der Tatsache, daß sich die Sammlung nicht nur aus Nachbildungen der Statuen der Mediceerkapelle, sondern auch aus Fragmenten anderer Originale Michelangelos wie der Figur Christi in Santa Maria sopra Minerva, der Pietà in Florenz, dem linken Arm des Moses zusammensetzte, möchte ich nicht ohne weiteres schliessen, daß wir hier «Studien» vor uns haben, die ein Künstler des 16. Jahrhunderts, kritiklos das eine oder andere Stück der Statuen Michelangelos herausgreifend, gemacht hat. Es scheint sich hier vielmehr um eine ziemlich umfassende Inventarisation der plastischen Modelle Michelangelos zu handeln, die genau nach ihrem damaligen Zustande kopiert wurden. Die Hähnelschen Modelle sind wahrscheinlich nur ein Teil einer ursprünglich größeren Sammlung, von der sich Teile in englischem Privatbesitz und vielleicht auch noch in der Akademie von Petersburg befinden. Daß hier eine Inventarisation des Nachlasses Michelangelos vorliegt, halte ich jedoch mit Rücksicht auf die Uebereinstimmung der Bruchstellen des Flußgottes der Hähnelschen Modelle und dem Originaltorso in Florenz für ausgeschlossen. Wie Vitruv ist eben auch Michelangelo zum Dogma für gewisse Kreise damals geworden und die Gründung der accademia del disegno mag das ihrige zur Reproduktion des Erhaltenen beigetragen haben. Ihr werden wir wohl auch diese Modelle wie einige der hier publizierten Zeichnungen zu verdanken haben. In der mehr äußerlichen Erfassung der Bewegung, der Potenzierung der Muskeln stehn die Hähnelschen Modelle der Art Tribolos jedenfalls nahe.

TAFELN.



VERGRÖSSERTE ORIGINALSKIZZE MICHELANGELOS IM BRITISCHEN MUSEUM



VERGRÖSSERTE ORIGINALZEICHNUNG MICHELANGELOS IM BRITISCHEN MUSEUM.



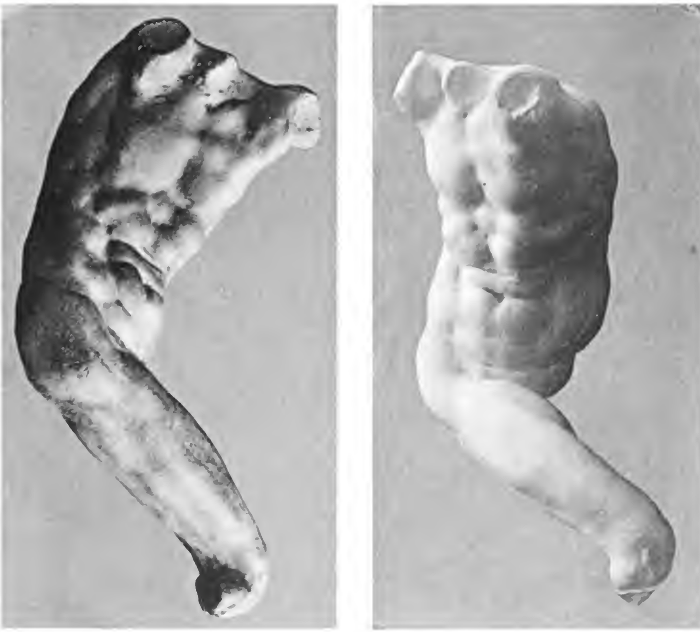
1. ENTWURF TRIBOLOS FÜR EINEN FLUSSGOTT IM KAISER FRIEDRICH-MUSEUM IN BERLIN.



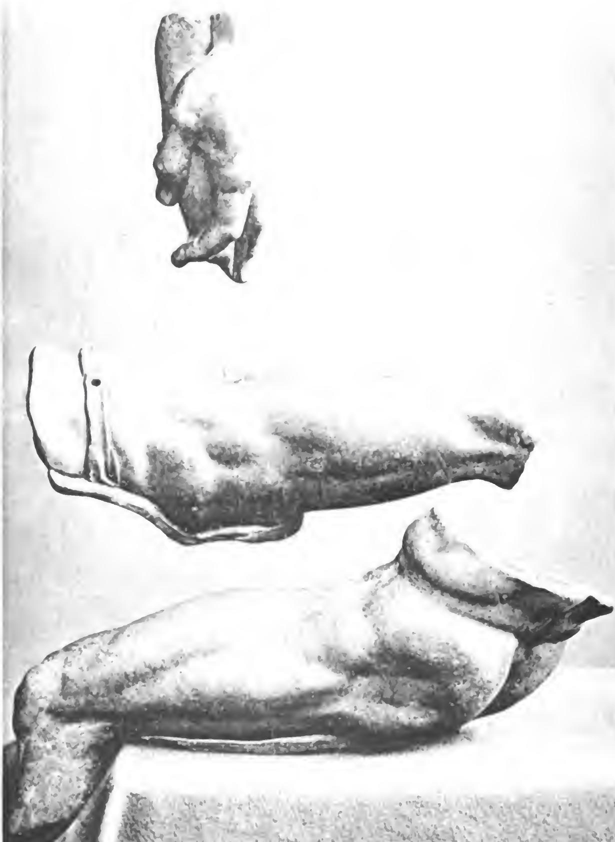
2. KOPIEN NACH MODELLFRAGMENTEN MICHELANGELOS. DRESDEN, PRIVATBESITZ.



ALTE KOPIE NACH EINEM FLUSSGOTTMODELL MICHELANGELOS, DRESDEN, PRIVATBESITZ.



KOPIE NACH EINEM VERLORENGEGANGENEN SCHÄCHERMODELL MICHELANGELOS.
DRESDEN. PRIVATBESITZ.



KOPIEN NACH VERLORENGEGANGENEN MODELLFRAGMENTEN MICHELANGELOS, DRESDEN, PRIVATBESITZ.